

Тип сложного портретного описания в художественном тексте¹

И. А. Гончар

Санкт-Петербург, Россия

Аннотация. В статье рассматривается особый тип словесного портретного описания человека, обнаруженный в художественном тексте, автором которого является профессиональный художник, воспринимающий мир прежде всего глазами. Такой портрет играет ключевую роль в композиционной семантике текста, имеет сквозной характер и демонстрирует связи с произведениями живописи.

Ключевые слова: художественный текст, словесный портрет человека, композиционная семантика, репродуктивный регистр речи, экфрасис.

I. A. GONCHAR. *The type of complex portrait description in a fiction text*

Abstract. The paper deals with the special type of verbal portrait description of a man as found in a fiction text. The author of this text is a professional artist who perceives world through her eyes mainly. Such a kind of portrait plays a key role in a compositional semantics of the text; it goes through all the text and is connected to the works of visual art.

Keywords: fiction text, verbal portrait of a man, compositional semantics, reproductive mode of speech, ekphrasis.

Исследованию портретных описаний в текстах различных типов, в том числе и в литературных художественных произведениях, посвящено значительное количество трудов [Сырица 1986; Гамалей 1989; Башкеева 2000; Овчинникова 2001; Родионова 2003; Малетина 2004; Дмитриевская 2005; Мильбрет 2014 и др.].

Это естественно: ни одно художественное произведение невозможно без героев, *образы* которых, включающие объёмную характеристику как внешности, так и внутреннего мира, поведения и т. д., несут, как правило, важную смысловую нагрузку и, кроме голой информации, участвуют в формировании той эстетической надбавки, которая отличает художественный текст от текстов прочих функциональных стилей. Каждый писатель в своей собственной только ему манере создает уникальный текст, предоставляя филологу богатую пищу для профессиональных рефлексий.

Лингвистический анализ убеждает, что основу описания портрета человека в любых типах текста, как в художественных, так и нехудожественных: в криминалистике (например, в полицейских ориентировках), в научной речи (в статьях антропологов, занимающихся изучением внешности представителей разных этносов), в активизировавшемся последнее время жанре объявлений о знакомстве и т. д., — составляют *характеризующие детали*, которые, как правило, включаются в *базовые семантические модели предложений* и выступают в позиции ремы, независимо от их собственно формального выражения. Актуализируются лексико-тематические группы *части тела, лицо человека, одежда*, что вполне объяснимо: фрейм-структура

¹ Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта «Типология текста: от составляющих к динамике их взаимодействия», 13-04-00439, 2013–2015 годы.

сознания человека стандартно активизируется именно в данных направлениях. При этом в поле зрения оказываются прежде всего — цвет, размер и форма — параметры, обеспечивающие описание объекта в пространстве [Кобозева 2000].

Однако в художественном тексте базовые модели предложений распространяются и обрастают субъективной оценочной модальностью (модусом), что ведет к усложнению описания².

В распоряжении автора, осознающего язык как эстетическую ценность, — всё богатство национального языка. Отбор и организация языкового материала в тексте определяются коммуникативной установкой: «Эстетическое отношение к самому языковому факту демонстрирует отбор говорящим / пишущим того, а не иного языкового средства, которое в конкретной коммуникативной ситуации осознается как воздействующее» [Купина, Матвеева 2013: 303]. Такое положение вещей — аксиома литературного творчества.

Материалом для данного исследования послужил роман А. Романовой «Холст, масло». Это тот редкий, но не единственный случай в современной отечественной беллетристике, когда в роли автора художественного текста выступает профессиональный художник, живописец-литератор³. Логично предположить, что репрезентация визуального, каковым является *портрет* персонажа, при таких обстоятельствах приобретает некую специфику: чувственное восприятие мира художником происходит прежде всего — глазами. Профессиональный опыт художника «настраивает» особым образом и механизмы речемыслительной деятельности: описательные контексты начинают доминировать в сравнении с другими функционально-смысловыми типами речи (повествованием и рассуждением). На первый план выдвигается результат зрительного восприятия. Вместо привычной палитры (в прямом значении этого слова) с красками автор пишет свою картину словом.

В композиционной семантике текста романа «Холст, масло» портрет играет ключевую роль, поскольку в основе сюжета лежит выполнение заказов на портреты русских эмигрантов во Франции, покинувших Россию / СССР в разное время и по разным причинам. Над заказом работает молодая

петербургская художница, главная, по нашему мнению, героиня романа, от лица которой ведется повествование (перволичное). Анкетные данные автора и героини совпадают: имя, пол, возраст, место рождения, национальность, гражданство, образование, сфера деятельности. Т. е. если в реальной жизни у реальной А. Романовой такого заказа не случилось, то замысел романа следует признать превосходным: именно он в первую очередь определяет оригинальность произведения. Композиция — главный «организатор» текстового пространства — позволяет выстроить серию портретов, органично вписывая истории портретируемых посредством диалогов с «моделями» во время сеансов позирования и последующих авторских рефлексий по поводу их судеб и характеров.

Кроме того, композиция является тем инструментом, который дает возможность для неоднократных возвратов к объекту описания (портрет конструируется сквозным) с целью максимально полной передачи внешних и психологических характеристик персонажей. Такой авторский ход приводит в действие, с одной стороны, разные коммуникативные регистры (в данном случае — репродуктивный и информативный), «композиционно-синтаксические фрагменты с регулярными характеристиками» [Золотова и др. 2004: 442], которые зависят, прежде всего, от позиции говорящего / пишущего, с вытекающими конкретными лингвистическими последствиями. С другой стороны, автор обеспечивает себе возможность регулировать дистанцию зрительного восприятия «натуры»: от совсем близкого контактного наблюдения, затем несколько со стороны и, наконец, портретируемый вовсе удаляется из видимого пространства рассказчика: предметом описания становится рождающийся портрет (общая структура словесного портрета, т. о., усложняется). Если бы было позволено, мы бы ввели глобальное понятие роман-портрет для характеристики такого типа текста.

Дальнейшие рассуждения требуют цитат из текста романа. Мы выбрали последнюю по очереди в ряду «моделей» (всего их 7) — Иду Яхонтову, фигуру, отличающуюся особой трагичностью. Развернутые описания ее внешности встречаем трижды.

1. Самая первая встреча в доме Иды⁴.

Возраст неопределим. Под седыми и сваланными в колтун волосами прячется крошечное лицо. Рот ввалился, и зубы, ярко-белые фарфоровые зубы вылезают

² Об этом подробнее см. нашу статью: Словесный портрет человека: динамика усложнения текста. Язык. Литература. Культура / Сб. статей. Выпуск 9. Отв. редактор Л. П. Клобукова. — М., МАКС Пресс, 2013. С. 29–41).

³ См., например, М. Кантор «Учебник рисования».

⁴ Многие считают, что самое первое впечатление о человеке бывает самым точным и острым.

из него частоколом. Нависающий *нос*, клочкастые *брови*, скрывающие *глаза*. *Платье*, когда-то бывшее зеленым, свисает, словно с вешалки, а *руки*, иссушенные, тонкие, увешаны бесчисленными *браслетами*, и проволочными, и золотыми, и деревянными, а среди этой мешанины странно мерцает крупный дагестанский альмандин в широком старинном серебре.

— Ты хочешь меня рисовать? — *она взяла меня за руку*. Холодная сухая *кожа* и цепкие пальцы. (325)

В приведенном отрывке говорящий находится в близком расположении с объектом описания (тесное помещение), что подтверждается и тактильным контактом: «Холодная сухая *кожа* и цепкие *пальцы*», т. е. в едином времени и пространстве (в общем хронотопе). Это позволяет, вслед за Золотовой, констатировать репродуктивный тип коммуникативного регистра, для которого характерно последовательное воспроизведение *непосредственно наблюдаемого*: лавина *характеризующих деталей* в типовой и самой частотной описательной конструкции *что — какое? (какое — что?)*:

волосы — седые; сваленные в колтун;
лицо — крошечное;
зубы — ярко-белые, фарфоровые;
нос — нависающий;
брови — клочкастые; скрывающие глаза;
платье — когда-то бывшее зеленым;
руки — иссушенные, тонкие;
кожа — сухая, холодная;
пальцы — цепкие;
браслеты — бесчисленные, проволочные, золотые, деревянные;
альмандин — крупный, дагестанский.

В этих определениях — и цвет, и размер, и форма, ибо что такое колтун или *клочок (клочкастый)* если не форма? Материал: *провода, золото, дерево, се-ребро* — кроме цвета передает еще и фактуру. Дополняет жутковатую картину наречие *частоколом*, которое и вовсе доводит внешность персонажа до всем известной с детства Бабы-Яги.

Глаголы, «ведущее средство организации и членения текста» [Золотова др. 2004: 411], — несовершенного вида в форме настоящего времени, что также отличает репродуктивный регистр речи: что вижу сейчас, в данный момент, в настоящее время, о том и сообщаю: лицо — *прячется*; зубы — *вылезают...*; платье — *свисает...*; альмандин — *мерцает*.

Прошедшее время использовано лишь дважды: в первом случае *рот ввалился* опять же как свойство и качество носителя, а во втором случае *взяла меня за*

руку неожиданно, как в детских страшилках, переключает внимание адресата со статики (описание) на динамику (действие). Здесь же эксплицирован знак авторского присутствия — *меня*.

Особо следует отметить *странный*, наполненный смыслом контраст: на фоне зловещей картины деградации *мерцает дагестанский альмандин* — дорогой камень. Во-первых, мысль заявлена экзистенциальной конструкцией, конструкцией «жизни» (особый тип описательных, бытийных, предложений со сказуемым, предшествующим подлежащему), во-вторых, цвет этого камня — красный, цвет крови и страсти; в-третьих — выдвигается мысль о драгоценности самой Иды⁵. И, наконец, фамилия Иды — Яхонтова от устаревшего названия драгоценного минерала *яхонт*, встречающегося в русской классической литературе в оценочных конструкциях⁶.

Далее переходим к анализу следующего развернутого описания героини.

2. Выход Иды на улицу после долгих уговоров (она очень давно не покидала своего убогого жилища) и, наконец, согласия поехать в художественную галерею Орсе.

Ида распахивает дверь и замирает. В ее *костюме* сочетается всё, что невозможно представить вместе. Это мечта модельера, но только для показа от кутюр. *Юбка* до земли, составленная из множества ситцевых воланов, искусственных цветов и шифоновых хвостов. Цветов настолько много, что в движении они сливаются в единый слепящий поток. Вязаное *пальто* состоит из широких полос, совмещенных при помощи бесчисленных пуговиц, а посередине полы скалывают гигантские жуки, которые при ближайшем рассмотрении оказываются жестяными. На голову водружена, *иначе и не скажешь*, конструкция в виде двух закреплённых под углом *шляп*, верхняя на три размера меньше нижней, а конструктивным элементом сборки выступает деревянная палка, к которой приклеены цветные перья. Что на ногах, я не вижу, под юбкой этого не заметно, но когда Ида садится в машину, я понимаю, что там не что иное, как лаковые *туфли* совершенно желтого цвета в неровную фиолетовую полоску (341).

Данный описательный контекст по формальным лингвистическим параметрам мало отличается от предыдущего: тот же репродуктивный коммуника-

⁵ О возможности такой интерпретации высказалась А. Романова, автор текста, в личном общении с автором данной статьи.

⁶ Напомни хотя бы «Изумруд мой яхонтовый!» в «Очарованном страннике» Н. Лескова.

тивный регистр. Он задается фразой-экспозицией с глаголами несовершенного вида настоящего времени: *распахивает и замирает* — в их семантике, по нашему мнению, возникает окказиональное приращение *экстравагантная отвага* Иды, что провоцирует автора-рассказчика на включение ироничной модальности: *Это мечта модельера, но только для показа от кутюр*. После такой фразы мы вправе ожидать какой-то невероятной картины от автора, рассчитывающего на особую воздействующую силу иронии. Наши ожидания не обмануты: обилие *характеризующих* внешность *деталей* формирует оглушительный зрительный образ, вызывающий эстетическую реакцию и оценку: *Потрясающе! И... нелепо*. Описанию подвергнут костюм: *юбка, пальто, шляпа, туфли*. Каждая из деталей сногшибательного туалета прописана во всех подробностях цвета: *единый слепящий поток, совершенно желтый, в фиолетовую полосу*; размера: *до земли, широкие полосы, на три размера меньше*; формы: *хвосты, под углом*.

При достаточном внимании к материалу: *ситец, шифон, жест, дерево, перо, лак* — автор добивается действительно живописного образа.

Сфера чувственного восприятия актуализируется отглагольным (смотреть / рассмотреть) именем существительным, подчеркивающим процесс: *при ближайшем рассмотрении оказывается...* и глаголом видеть: *что на ногах, я не вижу...*

И, как и в предыдущей иллюстрации, в самом конце отрывка автор открыто заявляет о своем присутствии личным местоимением я.

Но ради чего все это? Как нам кажется, в этом фрагменте, в безумном нагромождении деталей, в сочетании несочетающегося, реализован важный смысл: перед нами отбившаяся от жизни, внешне нелепая, неординарная и экстравагантная личность, бывшая натурщица и, возможно, талантливая художница — ныне ослепшая и забытая всеми.

В третий раз Ида Яхонтова предстает перед нами в новом ракурсе, который, возможно, дает право говорить об особом жанре словесного портрета персонажа, а именно, об интегративном портретном описании. Назовем его вербализованным творческим актом живописца.

3. Приближение к финалу работы над портретом. В мастерской художника.

Я развешиваю по стенам зеркальной галереи работы мастеров прошлого, давая лишь узнаваемые пятна, лишь делая намеки. Вот *одиноким стул, вот синяя скатерть и кувшин, там разорванный криком рот, а*

рядом нагромождение Герники. Польшает краплагом и кадмием шляпа Иды, впусив в себя *ядовитые* изумрудные рефлекс, кадмиями *горят* ее перья, *тлеют* кобальтовые тени лица. *Страшно*, словно *маски* клоунов, словно пляски Коломбины на празднике *смерти*. Эта картина предвещает *гибель*, она — *прощание* с миром, *конец* реальности, *умерщвление* плоти.

— Как *страшно*, — от внезапного голоса из-за спины я вздрагиваю всем телом, подпрыгиваю, чуть не упав на мольберт <...> (353).

Уход от частных (нет отдельно ни глаз, ни рук, ни одежды и т. д.). Есть обобщение, глобальный *охват* состояния человека накануне небытия. Контраст: несколько ироничный тон предыдущего описания, быть может, последнего вызывающе смелого и яркого *вдоха жизни* сменяется осознанием надвигающейся *смерти*, которая становится именем и ядром лексико-семантического поля, трагический смысл которого усугубляется лексемами *гибель, прощание, конец, умерщвление*, распространяясь к периферии: рефлекс — *ядовитые*; перья — *горят*; тени лица — *тлеют*. Ключевое слово *страшно*.

Повторим, в этом фрагменте художник один на один со своим произведением, портретируемый отсутствует.

Внешние черты, передаваемые в портрете, дополняются яркими психологическими характеристиками. Именно с этой целью, как мы полагаем, вводится *экфрасис* — известное, но малоизученное понятие: «„Обычному читателю“ *всё ещё нужно объяснять* (выделено нами — ИГ), что *экфрасис* — описание произведения изобразительного искусства (картины, скульптуры) или архитектуры, вставленное в литературное произведение» [Бавильский 2014].

В филологических исследованиях *экфрасис* рассматривается «не только как структурно-семантическая единица текста и один из способов его организации, но и как модель соединения живописи и литературы, которая является источником порождения новых смыслов — некоего смыслового взрыва» [Яценко 2011].

Рискнем предположить, что указанный термин не вошел в активный филологический обиход потому, что последнее время в теории текста активно разрабатывалась такая категория текста, как интертекстуальность, а в лингвокультурологии — теория прецедентности, взаимосвязанная с интертекстом. Напомним определение, которое дает этому явлению В. В. Красных: «к числу *прецедентных* относятся феномены:

1) хорошо известные всем представителям национально-лингво-культурного сообщества („имеющие сверхличностный характер“);

2) актуальные в когнитивном (познавательном и эмоциональном) плане;

3) обращение (апелляция) к которым постоянно возобновляется в речи представителей того или иного национально-лингво-культурного сообщества» [Красных 2003: 170].

Комментируя это определение, автор указывает, что ПФ могут быть как вербальными, так и невербальными, относя ко вторым произведения живописи, скульптуры, музыкальные произведения и т. д. Кроме того, отмечается, что ПФ могут быть социумно-, национально- и универсально-прецедентными, в зависимости от «внешнего масштаба», широты охвата — от социума до общечеловеческого сообщества. Судя по примерам, которые приводит В. В. Красных в обоснование универсально-прецедентных феноменов, можно понять, что в качестве их источников (а они обязательны) выступают факты мировой, а не только лишь какой-либо конкретной национальной культуры [Красных 2003: 170].

Вышесказанное приводит к закономерному выводу о том, что экфрасис и есть не что иное, как особого рода прецедент, источником которого является произведение живописи, обозначенное, тем не менее, в данном случае — словом: либо антропонимом (имя художника — прецедентное имя), либо названием произведения живописи (прецедентное имя), либо «намёком», отличительной деталью полотна, дающей представление о положении вещей (прецедентная ситуация). Картина же, лежащая в основе *экфрасиса-прецедента*, может рассматриваться как прецедентный текст.

Уместным будет указать и еще один термин, используемый в теории текста: *интермедийность*, под которым понимаются «связи литературного произведения с произведениями других родов искусств (прежде всего живописи и музыки), актуализированные в тексте и значимые для его построения и понимания» [Николина 2003: 233].

В нашем случае визуальная репрезентация судьбы и психологического компонента образа Иды Яхонтовой возможна через расшифровку «намёков», которые дает автор, не обозначая ни имен мастеров, ни названий всемирно известных полотен. Именно поэтому при чтении этих страниц механизмы познающего сознания адресата функционируют с большой не только эмоциональной, но и интеллектуальной нагрузкой: для расшифровки весьма концентрированного количества цитат из

творчества художников-предшественников требуется определенная эрудиция.

«Воссоздающее воображение» выдает: *одинокий стул — ван Гога; разорванный криком рот — кричащую в отчаянии человеческую фигуру на фоне кроваво-красного неба Мунка; нагромождение Герники П. Пикассо — трагедию гибели целого города басков в Испании в 1937 г. во время гражданской войны.*

В работах «цитируемых» мастеров по-разному выражена мысль о трагедии одиночества, страшной судьбе человека, созвучной с образом одинокой, забытой всеми Иды Яхонтовой, медленно уходящей из жизни в заброшенном и странном парижском жилище.

Хуже обстоят дела с *синей скатертью и кувшином*, которые возбуждают в памяти известный натюрморт А. Матисса. Возможно, здесь расчет на ассоциацию по цвету, для его более яркого и действенного воссоздания: *синяя скатерть / кобальтовые тени лица.*

Кстати, о цвете. Обратим внимание на специальную художническую лексику: *красный, кадмий, кобальт; а также ядовитые изумрудные рефлексy.* Контраст теплых и холодных цветов усиливает зрительное впечатление.

Подведем итоги и сформулируем параметры типа *сложного портретного описания*, заявленного в названии данной публикации. Во-первых, это портрет, пронизанный субъективной модальностью автора-живописца, доверяющего, прежде всего, своим глазам. Во-вторых, это портрет, включенный в большой описательный контекст и лежащий в основе архитектуры всего текста в целом, определяющий композиционную семантику текста («романа-портрета»). В-третьих, это сквозной портрет, в основе которого заложены те же базовые модели предложений, что и в других типах портретных описаний, но при этом он предельно детализирован, и именно в деталях прежде всего проявляется субъективная авторская оценка. Кроме того, автор-художник использует «язык специальности» в названиях цвета и в некоторых других профессиональных характеристиках портрета. И, наконец, данный тип портретного описания включает активное «цитирование» художников-предшественников, находящее выражение в экфрасисе, что, как нам кажется, в какой-то мере также предопределено первой профессией автора.

На примере портретного описания Иды Яхонтовой мы показали развертывание образа в основном одной его частью — внешней, без которой, тем

не менее, было бы невозможно проникновение в психологию и создание такого объёмного и полно-кровного рассказа о судьбе человека, какой удался А. Романовой.

ЛИТЕРАТУРА

Бавильский Д. Подстриженными глазами // Режим доступа: http://www.chaskor.ru/article/podstrizhennymi_glazami_34813 (дата обращения: 19.09.14).

Баикеева В. В. Русский словесный портрет: лирика и проза конца XVIII — первой трети XIX века: Дис. ... д-ра филол. наук. — М., 2000. — 351 с.

Гамалей Т. В. Система лексико-синтаксических средств описания внешности в современном русском языке: Дис. ... канд. филол. наук: Л-д, 1989.

Дмитриевская Л. Н. Пейзаж и портрет: проблема определения и литературного анализа (пейзаж и портрет в творчестве З. Н. Гиппиус). Ярославль: ООО «Литера», 2005. — 135 с.

Золотова Г. А., Ониненко Н. К., Сидорова М. Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. М., 2004. — 544 с.

Кобозева И. М. Как мы описываем пространство, которое видим: форма объектов // Труды межд. семинара «Диалог-2000», МГУ.

Красных В. В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? — М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. — 375 с.

Купина Н. А., Матвеева Т. В. Стилистика современного русского языка: учебник для бакалавров — М.: Издательство Юрайт, 2013. — 415 с.

Малетина О. А. Лингвостилистические особенности портрета как жанра художественного дискурса: На материале произведений Т. Драйзера: Дис. ... канд. филол. наук. — Волгоград, 2004. — 181 с.

Мильбрет А. А. Привлекательность / непривлекательность внешнего облика человека в русской лигвокультуре: Дис. ... канд. филол. наук. — СПб., 2014.

Николина Н. А. Филологический анализ текста: Учеб. пособие для студ. высш. пед. заведений. — М.: Издательский центр «Академия», 2003. — 256 с.

Овчинникова С. В. Лексико-семантическое поле внешности в соотношении с концептосферой внутреннего мира в человеке: Дис. ... канд. филол. наук. — Уфа, 2001.

Родионова И. В. Портрет в строе текста современного английского рассказа: Дис. ... канд. филол. наук. — Тула, 2003. — 164 с.

Романова А. Холст, масло. СПб.: «Геликон Плюс», 2011. — 432 с.

Сырица Г. С. Язык портрета в романах Л. Н. Толстого «Война и мир» и «Воскресенье»: Дис. ... канд. филол. наук. — М., 1986. — 254 с.

Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Режим доступа: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=427 (дата обращения: 19.09.14).

ДАННЫЕ ОБ АВТОРЕ

Гончар Ирина Александровна — кандидат педагогических наук, доцент Петербургского государственного университета.

Адрес: 199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 11

Эл. почта: goncharia@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

Gonchar Irina Alexandrovna is a PhD, Associate Professor of St. Petersburg State University.